

El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes peruanos septentrionales

Juan Javier Rivera Andía

Universidad de Bonn, Alemania

Resumen: Durante mis investigaciones de campo en el área cultural Cañaris de la sierra de Lambayeque (norte del Perú), encontré una flauta traversa de una particular factura tañida solo por mujeres: la *kinran pinkullu*. En un trabajo anterior (Rivera Andía 2012) describimos en detalle las características de este instrumento, que contradice o invierte los patrones andinos (e incluso amerindios sudamericanos) en torno a los aerófonos. Ahora, resaltaremos algunas de sus particularidades, iniciando una comparación entre la traversa y otros instrumentos de fabricación y uso locales. De entre ellos, hay uno que resulta particularmente interesante: la maraca. Como la traversa, este idiófono está asociado al establecimiento de una comunicación con entidades no humanas. Si la traversa es tocada por las mujeres debido a que las montañas les enseñaron a hacerlo (Rivera Andía 2012), la maraca es usada hoy por los varones para comunicarse, sea con las lagunas, sea con ciertas imágenes católicas de la iglesia. Exploraré las percepciones indígenas y las operaciones lógicas detrás de los aspectos rituales asociados a las formas y los usos de ambos instrumentos musicales.

Palabras clave: música, organología, ritual, Andes; Perú, siglos xx-xxi.

Abstract: During my fieldwork research in the Cañaris cultural area of the Lambayeque highlands (Northern Peru), I found a traverse flute with an unusual morphology that was played only by indigenous women: the *kinran pinkullu*. In a previous paper (Rivera Andía 2012), I described the characteristics of this instrument with some detail, which contradict and invert the Andean (and even the South American) patterns established by Amerindian aerophone uses. Now I will highlight some of its particularities in order to compare the traverse flute and other locale hand-made musical instruments. One of them – whose presence and use in the region have not been described yet – seems particularly interesting: the maraca. Similarly to the traverse flute, this idiophone is linked to the communication between human and non-human identities. On one hand, the traverse flute is played by women since the mountain spirits taught them to do so (Rivera Andía 2012). On the other hand, the maraca is played by men in order to talk to the lakes (or to certain images kept in the church). Here I will explore indigenous perceptions and logical operations implied in the ritual aspects associated to forms and uses of both musical instruments.

Keywords: music, organology, ritual, Andes, Peru, 20th-21st centuries.



Introducción

El área cultural quechua-hablante de Cañaris (sierra de Lambayeque, norte del Perú) posee un instrumento único –hasta donde sabemos hoy– en los Andes sudamericanos (Rivera Andía 2012). Aquí, intentaremos abordar este problema, contextualizando este aerófono dentro del universo de los instrumentos musicales de fabricación y uso en esta misma región. Iniciaremos este procedimiento contrastando esta flauta traversa con un idiófono de intenso uso local: la maraca.

Contrastaremos aspectos específicos del *kinran pinkullu* y de la maraca: su asociación con una forma de comunicación establecida entre los hombres y unas entidades no-humanas. Así, por un lado, las mujeres aprendieron la melodía que hoy tocan con el *kinran pinkullu* debido a que las montañas les enseñaron a hacerlo en un pasado mítico. Por otro lado, la maraca es usada hoy, por los varones, para comunicarse con ciertas lagunas de su comarca (que ayudan a curar a los enfermos) y con ciertas imágenes de las iglesias católicas (que promueven la fertilidad, controlan los vientos y aseguran las fuentes de agua).

Hay dos aspectos adicionales que surgen, aunque de manera algo secundaria, en este contrapunto entre la maraca y la traversa del área Cañaris. El primero concierne al género de quienes pueden tañer ambos instrumentos. Así, el *kinran pinkullu* es tocado sola y exclusivamente por mujeres, mientras que la maraca es usada hoy, de manera predominante, por los varones. El segundo aspecto es el de la ‘vida’ atribuida a uno de estos instrumentos musicales. Mientras que, la traversa debe ‘beber’ agua, no se atribuye a la maraca ninguna necesidad vital similar.

Hace casi dos décadas, se escribió sobre el área de la que nos ocupamos aquí:¹

Los estudios dedicados a las poblaciones quechuahablantes de la serranía de la provincia de Lambayeque [...] son casi inexistentes [...] este tema ha suscitado poco interés en el mundo académico y [...] aun la existencia de una importante área quechuahablante en el norte peruano ha sido ignorada (Taylor 1996: 5).

Casi veinte años después, esta invisibilidad se mantiene prácticamente igual a la descrita arriba, tanto en la sociedad nacional o regional, como en el debate académico. Evidentemente, tal situación está vinculada a la escasez etnográfica que persiste en los Andes peruanos. En términos generales, las expresiones culturales de los pueblos del norte peruano que se encuentran bajo la influencia de la costa, suelen restringirse al dominio del ‘curanderismo’. Los pocos trabajos sobre tradición oral o fiestas patronales excluyen las poblaciones quechua-hablantes, y los estudios dedicados al ‘quechua de Ferreñafe’ no suelen incluir relatos en este idioma.

1 Esta parte de la introducción es una reelaboración de Rivera Andía (2012).

De los diversos elementos que podrían ayudarnos a distinguir el área cultural Cañaris —su asentamiento disperso, la vitalidad del quechua, la estética del ajuar femenino, la ausencia de coca, sus bosques relictos, su flora y fauna aun no identificadas, o la irrelevancia de la violencia política—, abordaremos aquí sus instrumentos musicales (Romero 1996; Cánepa 2012). Así, encontramos el *kinran pinkullu*, una flauta traversa conocida en solo algunos caseríos y que cuenta hoy con muy pocas intérpretes, todas de avanzada edad (Figura 1). Esta traversa tiene dos características que la distinguen de todos los casos conocidos hasta el momento en los Andes (Izikowitz 1935: 299; INC 1978: 220): su morfología y su adscripción a una tradición femenina. De hecho, la existencia de una traversa tañida solo por mujeres parece contradecir lo conocido hasta el momento por la etnografía andina. Así, por ejemplo, expertos connotados como Baumann (1996: 18) no han dudado en afirmar que los instrumentos musicales son tocados, por regla general, solo por los varones. Mientras que las mujeres tendrían adscrito el papel del canto. A continuación, resaltaremos aquellas características que contrastan con el otro instrumento del área Cañaris que será tratado aquí: la maraca.



Figura 1. Mujer y traversa. Sierra de Lambayeque (foto: Juan Javier Rivera Andía, 2008).

Contrastes entre la maraca y la travesa

Antes que nada, vale la pena notar que usamos el término ‘maraca’ porque es llamado así en la sierra de Lambayeque y en otras regiones del Perú.² El *Mapa de los Instrumentos musicales de Uso Popular en el Perú* define la maraca como un “Sonajero de vaso, ya que es una calabaza (*lagenaria vulgaris*) de forma esferoidal, seca, sin abrir, con semillas dentro, a la cual se le agrega un mango de madera” (INC 1978: 48). Su uso es registrado, de manera específica, solo en cuatro departamentos (Amazonas, Loreto, San Martín y Junín) del Perú (fuera de ellos, solo se menciona que se encuentra en “muchos otros lugares del país”) (INC 1978: 48). Llama la atención la ausencia de departamentos como, por ejemplo, Piura o Lambayeque, donde la práctica del curanderismo en la misma época estaba ya etnográficamente atestiguada (Sharon 1980). En la actualidad, en el departamento de Lambayeque y también en las regiones aledañas, la maraca es utilizada tanto en la sierra como en la costa. En ambos casos la maraca posee tres partes: la calabaza, el mango y las semillas. La primera es de forma esférica y de color oscuro, posee un diámetro aproximado de siete centímetros. La calabaza tiene dos agujeros en cada extremo, de dos centímetros de diámetro, por donde se introduce el mango. Además, la calabaza está llena de múltiples agujeros de menos de medio centímetro de diámetro. La distancia entre estos hoyos es irregular y puede variar entre seis y veintidós milímetros. El mango se puede hacer, aparentemente, de cualquier madera y mide aproximadamente veintidós centímetros. La juntura entre el mango y la calabaza es sellada, a veces, con un hilo que se sujeta en torno al mango y a dos tornillos insertados en su madera. No hemos podido comprobar el número ni el nombre científico de las semillas ovaladas, secas, de color gris, con manchas negras y de no más de cuatro milímetros de diámetro, que se encuentran dentro de la calabaza.

Los usos de este instrumento son siempre rituales,³ lo que distingue la maraca de la travesa —que nunca es tocada en un ritual— y de la ‘cañareja’ —que puede ser tocada tanto en una celebración católica como en el cortejo de una núbil (Vreeland 1993: 187; Romero 1996; Rivera Andía 2013). En el caso de la maraca del ‘brujo’,⁴ esta tiene otra característica menos notoria: una suerte de confinamiento al ritual (Figura 2). Todos los otros instrumentos pueden tocarse en público. En cambio, no hemos observado nunca

2 Otras fuentes usan el nombre ‘macana’ (Valdizán & Maldonado 1985; Vreeland 1993).

3 Entendemos ritual como “la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes lo ejecutan” que, además, “implica lógicamente el establecimiento de una convención, la firma del contrato social, la construcción de ordenes convencionales integrados [...] el estar investido de moralidad, la construcción del tiempo y de la eternidad; la representación de un paradigma de la creación, la generación del concepto de lo sagrado y la santificación del orden convencional, la generación de teorías de lo oculto, la evocación de la experiencia numinosa, la comprensión de lo divino, la aprehensión de lo santo, y la construcción de órdenes de significado que trascienden lo semántico” (Rappaport 2001: 60).

4 Usamos aquí el término que es empleado en la sierra de Lambayeque, junto con los de ‘brujo’ y ‘maestro’.

tocar la maraca fuera de una curación ritual. Esto puede relacionarse con la tensión que existe en torno a la ‘brujería’. De hecho, el único instrumento que no hemos podido registrar en vídeo durante nuestro trabajo de campo, a pedido expreso del intérprete, ha sido justamente la maraca de ‘brujo’.



Figura 2. Curandero, asistente (mujer ‘rampadora’), mesas ‘derecha’ e ‘izquierda’ y maraca. Sierra de Lambayeque (foto: Juan Javier Rivera Andía, 2008).



Figura 3. Afiche del festival folklórico *Inkawasi Takin* en el año 1998. Incahuasi, sierra de Lambayeque.

La única aparición pública donde la hemos observado ha sido una parodia hecha por niños de la escuela, que escenificaban las ‘costumbres’ del pueblo, frente a un jurado encargado de otorgar un premio. La hilaridad reemplazaba aquí la tensión, gracias a que, creemos, solo un adulto –y nunca un niño– puede ser brujo. La maraca, pues, no es un ‘instrumento para concursar’. Así, nunca se ha incluido la maraca en la categoría ‘música’ de los ‘festivales folclóricos’ locales. La travesa, en cambio, no solo forma parte de estos concursos –en la medida en que aún hay mujeres que sepan tocarla– sino que, en décadas pasadas, ha sido incluido en uno de los afiches anuales del mismo (Figura 3).

Describiremos ahora, con mayor detalle, los distintos usos rituales de la maraca. El primero corresponde a la ceremonia de curación de enfermedades. La persona que sacude este instrumento, el ‘brujo’, canta en un murmullo. El rito, que hemos observado repetidas veces en varios pueblos y caseríos, dura prácticamente toda la noche e involucra, además de los pacientes, a un ayudante del ‘maestro’. La composición de la ‘mesa’ del brujo y la secuencia de actos del rito (así como la forma en que los ‘brujos’ se comunican con esas entidades y su intervención ritual) han sido descritas, con bastante detalle en la costa de Lambayeque y en la sierra de Piura (Sharon 1980; Skillman 1990; Polia 1996; Arroyo 2004). Aquí nos concentraremos en el instrumento en cuestión y en aquellos aspectos que conciernen a su comparación con la travesa de la misma área.

El segundo uso ritual dado a la maraca tiene una difusión mucho menos amplia que el curanderismo. Sin embargo, aparece en una de las versiones del ritual quizá más importante de la comarca: la ‘danza del cascabel’, ‘danza de los rojos y blancos’ o simplemente ‘la danza’.

Hemos observado tres de las cuatro versiones existentes de esta ‘danza’ realizada en los pueblos de Cañaris (Meoño Larraín 1994), Incahuasi (Vreeland 1993), Penachí (Sevilla 2005) y Andamarca –las dos primeras, varias veces; la tercera, solo una vez y la última, ninguna. Según sus variantes, esta danza incluye distintos grupos o comparsas cuyos integrantes danzan y tocan simultáneamente. Ahora bien, solo la versión observada en el pueblo de Incahuasi incluye una comparsa llamada los ‘chimus’, en la cual podemos observar la maraca.⁵

La comparsa de los ‘chimus’ tiene varios elementos distintivos. El primero es que los danzantes llevan una suerte de hacha en miniatura en la mano (Figura 4), con la cual, en ocasiones, simulan cortar la cabeza de los que los observan. Los danzantes de otras comparsas no interactúan –o al menos, no de una forma similar– con los demás

5 Existió una danza similar en la ciudad de Lambayeque hasta fines del siglo XIX (Barandiarán & Paredes 1933: 361). Según Schaedel & Garrido (1953: 88-89), la danza de los ‘chimus’ se habría representado fuera del norte peruano. En Piura y La Libertad, en la década de 1970, se ha descrito una danza llamada “gran chimu” (Roel Pineda 1988: 112), “de chimus o chimbos” (Merino 1977: 74) o “del chimu” (Schaedel & Garrido 1953; Vreeland 1993).

participantes. El segundo elemento resaltante es que los ‘chimus’ se revuelcan en el suelo de forma deliberada, mientras que las demás comparsas se mantienen siempre de pie. El tercer elemento distintivo concierne a los instrumentos musicales tocados por los ‘mamitas’ –tal es el nombre genérico de los cuatro músicos que lideran las cuatro comparsas.



Figura 4. Danzantes de chimu. Sierra de Lambayeque
(foto: Juan Javier Rivera Andía, 2008).



Figura 5. Mamita y maraca. Sierra de Lambayeque
(foto: Juan Javier Rivera Andía, 2008).

El ‘mamita’ de los ‘chimus’ es el único que toca un tambor grande, que percute con la maraca arriba descrita (Figura 5). En cambio, los otros tres ‘mamitas’ tocan el conjunto formado por una flauta de pico y un tambor pequeño (Rivera Andía 2013: 12-15) que es bastante común en el área andina y también en Europa. Finalmente, a diferencia de los otros ‘mamitas’, el líder de la comparsa de los ‘chimus’ canta.

Esta canción –conocida hoy, hasta donde sabemos, solo por dos hombres mayores quechua-hablantes y monolingües– incluye palabras en castellano, quechua y otro idioma que, hasta el momento, no ha sido identificado por los pobladores con los que hemos conversado.⁶ Algunos autores han encontrado paralelos entre esta canción contemporánea y otra recopilada en el siglo XVIII por el obispo de Trujillo Baltazar Martínez Compañón (1985) –cuyo obispado incluía, al menos, buena parte del área cultural Cañaris.⁷ Lo notable de esta recopilación es que parece tratarse de las pocas muestras de la tradición oral del extinto idioma mochica del norte del Perú (Cerrón Palomino 1995; Salas 2002; Brüning 2004). De hecho, esta ‘tonada del chimu’ ha sido considerada la única canción preservada, hasta la actualidad, con un texto en mochica (Stevenson 1960: 125); pues el *Arte de la Lengua Yunga de los Valles del Obispado del Trujillo* (de 1644), incluía solo la traducción de “Seys Hymnos” al mochica, pero no un texto original en esa lengua.

Ahora bien, hay una tercera diferencia que concierne, aparentemente, al pasado reciente. No la hemos observado, pero tenemos noticia de ella por testimonios orales de los participantes del ritual, por un gráfico observado en el campo y también por algunas fuentes escritas. En efecto, aunque hoy el músico y líder de los ‘chimus’ canta y –como sucede en las otras comparsas de danzantes– toca por sí mismo, hasta hace, por lo menos, dos décadas, parece haber estado acompañado de un joven que cantaba:

El *mamita chimu* [...] solamente toca un bombo con una macana, y es acompañado por un varón joven de aproximadamente 10 a 15 años de edad llamado *respondedero* o *jaynayllero*; canta [...] la estrofa inicial de la tonada del chimu, único grupo de danzantes que tiene su propia canción (Vreeland 1993: 196).

Nos detenemos en estos detalles en torno a la canción que acompaña a la maraca del chimu, pues nos interesa llamar la atención sobre un vínculo –hasta ahora descuidado– entre el curanderismo y la ‘danza del cascabel’. En efecto, el canto asociado a los ‘chimus’ también aparece ligado, como la maraca, al curanderismo:

6 Según Stevenson (1960: 125), se trataría de una antifona o rezo de perdón. Parece existir otra versión en la sierra de Piura (Sevilla 1998: 499; Vreeland 1993: 210).

7 Dos danzas llamadas ‘chimú’ son representadas por Martínez Compañón (1985) con danzantes sosteniendo hachas. La lista de objetos que envía a España, en 1789, incluye un: “Ynstrumento para bailar a modo de achuela” y una “Figura de indio [...] vestido de camiseta a modo de poncho [...] [que] usan en la actualidad para bailar al son, que llaman Chimo” (Schjellerup 1991: 23-24; Vreeland 1993).

En alta voz clama el brujo los auxilios de San Pedro, San Cipriano, Santa Rita [...] de sus ídolos, grita a los cerros (conocidos como encantados). Después de cada súplica, la cual es cantada con una melodía monótona y triste, concluyen también en canto, diciendo: Jaina, Jaina yo! No hemos podido nosotros adivinar lo que significan estas palabras, las cuales hemos escuchado también de indios danzantes en una fiesta en el pueblo de Ingahuasi [...] sigue el brujo [...] danzando sin cesar de mover la macana [...] (Valdizán & Maldonado 1985: 152-153).

En suma, encontramos una suerte de confirmación del vínculo establecido por la maraca entre la ‘brujería’ y una de las danzas más conocidas de la comarca. La canción emblemática de la comparsa de los ‘chimus’ contiene unos versos que, en las tierras bajas, son usados durante los ritos de curación. El escenario, pues, esboza una doble transferencia o una contraprestación.

El testimonio de Valdizán & Maldonado, parece, pues, reforzar el sentido de la vinculación –a primera vista inentilgible– hecha por la maraca entre el ‘curanderismo’ y otro rito propio de Lambayeque. Con todo, ese sentido se mantiene oscuro. ¿Qué aspectos en común comparten el ‘brujo’ y el ‘mamita’ de los ‘chimus’? ¿Cuáles son las similitudes y contrastes entre la ceremonia de curación y la comparsa de los ‘chimus’? En el breve espacio con que contamos, nos limitaremos solo a seguir la pista del instrumento musical compartido.

En cuanto a las similitudes, podemos señalar tres. En primer lugar, ambas maracas son tocadas solamente por varones adultos. En segundo lugar, ambos tañedores tienen una suerte de asistente: sea el ‘rampador’ del brujo que consume las sustancias preparadas para la ceremonia, sea el niño que canta mientras el ‘mamita chimu’ aporrea. Estas dos primeras similitudes conciernen al intérprete o protagonista del rito. Pero, además del emisor del mensaje, las analogías involucran también al receptor del mismo. Así, en tercer lugar, en ambos casos, el propósito es establecer una comunicación con una entidad no humana: la Virgen de las Mercedes (en el caso del ‘mamita’) y las lagunas (en el caso del ‘brujo’).

Ahora bien, al mismo tiempo, encontramos contrastes importantes entre ambos usos rituales de este idiófono en la sierra de Lambayeque. Primeramente, en lo que respecta al tiempo ritual, aparece la distinción quizá más resaltante: el ‘brujo’ opera usualmente de noche; el ‘mamita’, siempre de día. En segundo lugar y en lo que concierne al escenario del rito, el ‘mamita’ aporrea la maraca tanto dentro como fuera de la iglesia, alrededor de la plaza principal (siguiendo la procesión de la Virgen de las Mercedes). En cambio, el ‘brujo’ usa su maraca dentro de un espacio cerrado: al interior de su casa y con las puertas y ventanas cerradas. Un acto público y otro discreto. En tercer lugar, la interpretación de la maraca conlleva dos contrastes adicionales. Por un lado, el ‘brujo’ solo bate la maraca en el aire, produciendo el sonido de los pequeños percutores introducidos en la calabaza. En cambio, el ‘mamita’ percute su maraca contra el tambor, produciendo

dos sonidos simultáneos: el que produce por entrechocar la maraca contra el cuero del tambor; y el producido por las semillas de la misma maraca.

A pesar de ser morfológicamente idénticas, sus diferentes contextos rituales les infieren distinciones en, al menos, tres aspectos. Así, el momento (una es tocada durante el día; la otra durante la noche), el escenario (una se toca en un espacio abierto y público; la otra, en un espacio cerrado y discreto) y también el modo de interpretación (una es percutida y acompañada de canto y danza; la otra es sacudida en el aire y acompañada de un murmullo) prescritos, difieren e incluso se oponen.

Luego de describir los usos rituales de la maraca, vamos a compararlos con la flauta traversa. Comenzaremos con la maraca usada por el ‘brujo’. En primer lugar, lo más evidente es que un instrumento se sopla mientras que el otro se sacude o percute. A continuación, lo que podría notarse, en segundo lugar, es que mientras la maraca del brujo forma parte de un ritual –como todos los otros instrumentos musicales de origen local en esta región–, la traversa parece estar excluida de cualquier rito. En tercer lugar, para tocar la traversa es necesario humedecerla por dentro, sea sumergiéndola en el agua, sea introduciendo, con los labios, agua o alcohol en su interior. Es decir, el instrumento ‘bebe’ agua. En cambio, para tocar la maraca, es el intérprete –o su asistente– quien debe consumir sustancias líquidas. En el caso del *kinran pinkullu*, la ‘ingestión’ se realiza por la boca; en el caso de la maraca, por la nariz.

En cuarto lugar, el sonido de la maraca es acompañado siempre de un murmullo incesante o de una “suplica [...] cantada” y un “canto” (según Valdizán & Maldonado 1985: 152). Sin embargo, la flauta traversa es tocada, en solitario o en dúo, sin ningún otro acompañamiento (sea de una voz o de un instrumento distinto). En quinto lugar, puede notarse que, mientras la maraca es parte de una práctica frecuente y sólidamente instalada en el área cultural Cañaris, la traversa forma parte de una práctica en peligro de extinción (como dijimos, solo unas pocas mujeres de avanzada edad la tocan hoy).

En sexto lugar, podemos señalar una diferencia que concierne al género del intérprete. Si la maraca es tocada solo por varones, la traversa es tañida exclusivamente por mujeres. En séptimo y último lugar, nótese que, mientras la maraca participa de una comunicación donde los emisores son los hombres y los receptores son las montañas (y los lagos); la traversa participa de una comunicación inversa. En efecto, fueron las montañas quienes comunicaron (silbando y tarareando al amparo de la niebla) la melodía que las mujeres tocan con este instrumento (Rivera Andía 2012: 267). No resulta del todo vano notar que la comunicación con las entidades no humanas se realiza, en el caso de la maraca, en un presente cotidiano: hoy en día, los ‘brujos’ tañen su maraca cada noche en sus ceremonias de curación. En cambio, en el caso de la traversa la comunicación con las entidades no humanas parece estar confinada al pasado mítico: solo una vez, según el mito, fue dado a las mujeres aprender la melodía descubierta por los cerros.

Salvo tres excepciones, lo dicho anteriormente parece ser válido también para el caso de la maraca del ‘mamita’. Dos de los aspectos en los que estos contrastes desaparecen fueron discutidos ya cuando cotejábamos las maracas del ‘brujo’ y del ‘mamita’. Por un lado, la tensión en torno al saber asociado al instrumento y, por el otro, el tiempo y el espacio del ritual en que está involucrado. En cuanto a la tensión asociada a la maraca de ‘brujo’, esta se pierde en el caso del ‘mamita’. Por tanto, decrece también el contraste con la travesa. En segundo lugar, siendo que la maraca de ‘mamita’ no es tañida en un ambiente nocturno ni cerrado, se aproxima a la travesa de un modo que resulta imposible para la maraca del ‘brujo’.

Ahora podemos situar etnográficamente, de un modo más preciso y ateniéndonos solo a su contexto inmediato, un instrumento musical tan extraño como el *kinran pin-kullu*. Dentro del universo finito de los instrumentos indígenas de fabricación y uso locales en la sierra de Lambayeque del Perú, uno se impone (por su morfología y su uso ritual) como una suerte de contrapunto de la travesa. De hecho, algunos contrastes muestran una oposición casi prístina. Una es tocada por mujeres, de manera exclusiva; y la otra es tañida por varones, como regla general. Una está en peligro de extinción y es raramente tocada hoy en día; y la otra es parte de unas prácticas poderosamente vivas en la actualidad. Una atrae muy poca atención, la otra es parte de una práctica que conjura pero también produce fuertes tensiones y conflictos. Una es tañida sin ningún acompañamiento y la otra requiere sea de un canto y una danza, sea, al menos, de un murmullo. Una se sopla en un contexto cotidiano, siempre diurno; y la otra se aporrea o sacude de manera ritual, a menudo de noche y en un ambiente discreto (por el ‘brujo’) y, excepcionalmente, de día y en un espacio público (por el ‘mamita’).

Aparecen luego otros contrastes, quizá menos visibles de una primera mirada. Así, la maraca requiere, para ser tocada, la introducción en el cuerpo humano de sustancias líquidas por vía nasal y diferida (pues no se trata del cuerpo del intérprete sino del de su ayudante). En cambio, es el cuerpo de la flauta (y no el humano) el que requiere la introducción, esta vez por vía oral y directa, de sustancias líquidas.

Finalmente, la maraca permite a los varones (y solo a ellos) establecer una suerte de comunicación con entidades no humanas, cruciales en el área andina: los cerros y los lagos (en el caso del ‘brujo’), y las imágenes católicas (en el caso del ‘mamita’). Las mujeres están, por regla general, exentas de este cotidiano afán. Sin embargo, en el pasado, solo ellas recibieron un don directo de aquellas entidades no humanas (excluyendo a los santos y a las vírgenes de la iglesia). Se podría decir que, entonces, se les entregó una operación mental, un recurso espiritual, en fin, una melodía, que solo ellas conocen y que –quizá de forma deliberada– precariamente transmiten.

¿Qué nos ayuda a comprender estos contrastes entre ciertos instrumentos musicales indígenas de la región andina? Ante todo, creemos que el estudio comparativo de estos

papeles en las investigaciones sobre organología indígena sudamericana, bien nos podría ayudar a comprender el papel que los instrumentos musicales andinos juegan en las relaciones con las entidades no humanas, papel que se ha investigado recientemente con mayor detalle en otras áreas (Hill & Chaumeil 2011) o con otros objetos, como las máscaras (Goulard & Karadimas 2011). A manera de breve boceto, resumiremos a continuación lo desarrollado en este trabajo.

Comentarios finales

La etnografía de estos dos instrumentos musicales de raigambre indígena (la traversa y la maraca) en el área cultural quechua-hablante de Lambayeque (Perú), ilustra, en primer lugar, una valoración diferenciada de los géneros en las formas de comunicación establecidas entre seres humanos y entidades no-humanas.

Resumamos aquí estas diferencias. Por un lado, si bien hoy esta comunicación con tales entidades se restringe, como hemos visto, a los hombres; la comunicación primigenia con una entidad no humana es considerada, sin embargo, más bien como el producto de un avatar femenino.

Por otro lado, la comunicación masculina con entidades no humanas es justificada por medio de un conjunto de necesidades o condiciones cruciales (salvar al pueblo de desastres cósmicos; promover la fertilidad de los rebaños o devolver la salud a los hombres). En cambio, la comunicación efectuada por las mujeres es considerada el producto de un error o, a lo más, de una casualidad (ella no habría aprendido a tocar el *kinran pinkuyllu* si no se habría extraviado en la niebla buscando sus animales perdidos). A este respecto, pues, la actuación de los hombres es cotidiana y está permanentemente orientada; la de las mujeres se remite a un tiempo fundamental y es meramente casual.

En segundo lugar, el contrapunto entre los dos instrumentos del área Cañaris parece ilustrar, además, una cierta dialéctica en torno a la vitalidad de los cuerpos. Así, por un lado, el instrumento femenino, para ser tocado, requiere que su ‘cuerpo’ (en este caso, su cavidad) consuma agua. Por otro lado, el instrumento masculino también requiere la absorción de una sustancia líquida (que, en este caso, altera su consciencia), aunque no por el cuerpo del instrumento sino por el de su tañedor.⁸ Antes de poder ser tocados, pues, el instrumento masculino requiere que su tañedor beba ‘San Pedro’, mientras que el instrumento femenino mismo necesita el mismo absorber agua.

La música andina del área cultural Cañaris despliega, por medio de sus instrumentos, algunas hipótesis que, creemos, bien valdría corroborar en otros casos. Una anomalía tal como la de un aerófono indígena exclusivamente tocado por mujeres (Rivera Andía

8 Localmente, se conoce como San Pedro o *huachuma* tanto a la bebida psicotrópica ingerida por los ‘brujos’ o chamanes de la sierra de Lambayeque, como al cactus *Trichocereus pachanoi* que constituye su ingrediente principal (Polia 1996).

2012) explicada localmente por un yerro, nos ha conducido a la narración de una comunicación primigenia con entidades no humanas. La práctica actual de esta comunicación se justifica con la necesidad de promover aquello que es vital y de conjurar aquello que lo amenaza (y su monopolio entre los hombres, por la alteración de la conciencia). Aunque las mujeres no participan hoy de esta comunicación, ni salvan al pueblo y a los hombres de su aniquilación, preservan, sin embargo, la sobriedad de sus instrumentos y de sus cuerpos, una sobriedad que, tácitamente, quizá sea el mayor sostén de un pueblo culturalmente 'sitiado' como el de la sierra de Lambayeque.

Referencias bibliográficas

- Arroyo, Sabino
2004 *Dioses y oratorios andinos de Huancabamba: cosmología y curanderismo en la sierra de Piura*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).
- Barandiarán, Augusto León & Rómulo Paredes
1933 *A golpe de arpa. Folklore lambayecano de humorismo y costumbres*. Lima: Edición de los autores.
- Baumann, Max Peter
1996 Andean music, symbolic dualism and cosmology. En: Baumann, Max Peter (ed.): *Cosmología y música en los Andes*. Frankfurt: Vervuert, 15-66.
- Brüning, Heinrich
2004 *Mochica Wörterbuch. Diccionario mochica: mochica-castellano, castellano-mochica*. Ed. por José Antonio Salas. Lima: Universidad de San Martín de Porres (USMP).
- Cánepa, Gisela
2012 [1993] *Instrumentos y géneros musicales de Lambayeque*. Grabación de vídeo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Cerrón Palomino, Rodolfo
1995 *La lengua de Nailamp*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Goulard, Jean-Pierre & Dimitri Karadimas (eds.)
2011 *Masques des hommes, visages des dieux: regards d'Amazonie*. Paris: Centre national de la recherche scientifique (CNRS).
- Hill, Jonathan D. & Chaumeil, Jean-Pierre (eds.)
2011 *Burst of breath. Indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC)
1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC).

- Izikowitz, Karl
1935 *Musical instruments of the South American Indians*. Göteborg: Elanders.
- Martínez Compañón, Baltazar
1985 [1779-1789] *Trujillo del Perú*, Vol. 2. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Meño Larraín, Hernán
1994 *La fiesta de San Juan Bautista de Cañaris. Algunos elementos culturales*. Tesis de bachillerato, Universidad Nacional de Cajamarca.
- Merino de Zela, Mildred
1977 Folklore coreográfico e historia. *Folklore Americano* 24: 67-94.
- Polia, Mario
1996 *"Despierta, remedio, cuenta ...": adivinos y médicos del Ande*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Rappaport, Roy A.
2001 *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Serie Religiones y Mitos. Madrid: Cambridge University Press.
- Rivera Andía, Juan Javier
2012 Un enigma etnográfico en los Andes septentrionales del Perú. *Indiana* 29: 253-272. <<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/download/2014/1652>> (21.09.2015).
2013 Una organología tradicional de los Andes septentrionales peruanos. *Anthropos* 108(2): 1-18.
- Roel Pineda, Josafat
1988 Bailes y danzas en el Perú. *Perú Indígena* 12(27): 105-113.
- Romero, Raúl (ed.)
1996 *Música tradicional de Lambayeque*. Washington, D.C.: Smithsonian Folkways.
- Salas, José Antonio
2002 *Diccionario mochica-castellano, castellano-mochica*. Lima: Universidad de San Martín de Porres (USMP).
- Sevilla, Julio César
2005 La fiesta de la cruz de Penachí y la danza rojo y blanco. *Umbral – Revista de Educación, Cultura y Sociedad* 5(9-10): 38-51.
- Sharon, Douglas
1980 *El chamán de los cuatro vientos*. México: Siglo XXI.
- Schaedel, Richard & José Eulogio Garrido
1953 El Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y la etnología del Perú a fines del siglo XVIII. *Revista del Museo Nacional* 22: 75-103.
- Schjellerup, Inge
1991 *Razón de las especies de la naturaleza y del arte del obispado de Trujillo del Perú, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.
- Skillman, Donald
1990 *Huachumero: Peruvian curandero Jorge Merino Bravo*. San Diego: Museum of Man.

Stevenson, Robert

1960 Early Peruvian folk music. *The Journal of American Folklore* 73: 112-132.

Taylor, Gerald

1996 *El quechua de Ferreñafe. Fonología, morfología, léxico*. Cajamarca: Acku Quinde.

Valdizán, Hermilio & Angel Maldonado

1985 *La medicina popular peruana. Contribución al folklore médico del Perú*. Lima: G. Herrera.

Vreeland, James M.

1993 Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque. En: Romero, Raúl (ed.): *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), 179-217.